

民國文獻資料叢編

民國時期
話劇雜誌
彙編

田本相
宮寶榮
周德明

主編

國家圖書館出版社

第六十一冊

民國時期 話劇雜誌彙編

田本相 宮寶榮 周德明 主編

湯逸佩 黃顯功 執行主編

國家圖書館出版社



民國時期文獻
保護計劃

• 成 果 •

第六十一冊目錄

戲劇崗位 熊佛西主編 重慶：戲劇崗位社出版

第三卷第一、二期合刊 一九四一年九月…………… 一

第三卷第三、四期合刊 一九四一年十一月…………… 八五

第三卷第五、六期合刊 一九四二年五月…………… 一八五

戲劇教育 劉振美主編 成都：戲劇教育社出版

第一期 一九四〇年三月…………… 二四五

戲劇批評 戲劇批評社編輯 重慶：戲劇批評社出版

第一期 一九四一年四月…………… 二七三

第三期 一九四一年六月…………… 二九五

戲劇生活 李慶華主編 重慶：戲劇生活社出版

第一卷第三、四期合刊 一九四二年十二月…………… 三一九

戲劇生活 戲劇生活社編輯 成都：戲劇文學出版社出版

第一卷第一期 一九四九年一月…………… 三三五

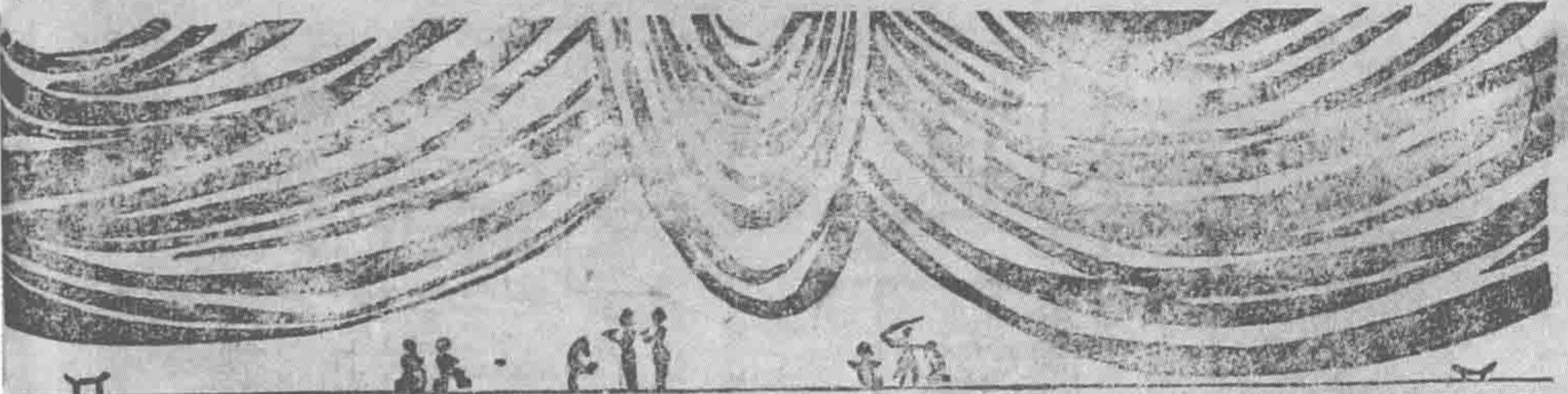
第一卷第二期 一九四九年六月 四〇三

新 藏 書 印

第三卷第一、二期
中華書局印行

戲劇崗位

第三卷 第一期 目錄



論表演·····	熊佛西(三)
演劇·形象·思想·····	陳鯉庭(六)
論舞台上的動與靜·····	劉念渠(八)
元代文人演戲與戲子編劇·····	王進珊(一二)
崗位上·····	記者(八)
論情境·····	田禽(一五)
莎士比亞在蘇聯舞台上·····	潘子農(二一) 李麗永譯(二一)
讀物介紹(戲劇寫作教程·走·正式結婚·導演與演員·衛生針)·····	(二一)
舞蹈藝術之史的觀察·····	李嘉(二五)
編後·····	編者(二〇)
這一期·····	本社(二六)
神手(全蘇獨幕劇賽第一名)·····	王語今譯(三七)
女房東(獨幕喜劇)·····	陳治策(四二)
戰地鴛鴦(獨幕劇)·····	陳豫源(五二)
政府派來的(獨幕笑劇)·····	徐昌霖(五八)
海嘯(三幕連戲)·····	賀孟斧(七〇)

戲劇崗位

第三卷 第一·二期

三十年九月出版

主編：熊佛西

發行：唐性天

編輯人：戲劇崗位社

發行所：華中圖書公司

重慶民生路

桂林中南路

北碚南京路

印刷者：國民公報社

每月出版一次

本期合刊零售二元

訂價	國內		國外	
	香港	澳門	南洋	海外
半年	四元六角	七元	十元	
一年	九元	十二元	十四元	

郵費代價，十足收用。五人以上聯合定閱，九折計算。

本刊文字，非經同意，不得轉載或選輯，但游藝風俗之類，則除外。

論表演

熊佛西

寫給一位戲劇青年的第五信

你問我：「怎樣表演？」我覺得你應該根據你自己的表演經驗來回答這個問題。

一般毫無舞台經驗的人以為表演是一件極容易的事情，只要臉皮厚，會說會笑，塗上胭脂抹上粉就行了。表演果真是這麼一回事麼？根據你自己的經驗，你一定會說「不」，完全不是這麼一回事！因為你知道表演藝術的深遠和艱難。

任何藝術家都有他的理想；他從事藝術工作，就是要完成他的理想。演員，在某一個時代，有人把他當做傀儡，（戈登格爾就是這樣的看法，）在這樣的認識之下，演員當然談不到有何「理想」，時至今日，這種論調早已不能成立了！我們今日不但承認演員是藝術家，并且承認他的工作較其他藝人更為艱難。

詩人用文字，畫家用線條顏色，演員則運用他的身體。

「怎樣表演」就是等於如何實現演員的理想。關於這一點，我願特別強調「心理過程」的討論。我認為一切好的表演都是從內心出發的。我非常厭惡僅有外形的表演，只有外形而沒有內心的表演就好像一具僵屍，僅有軀殼而沒有靈魂。沒有生命的僵屍如何能感動人？每有問我應該怎樣表演，我便以「合乎心理過程」一語作答。我自己導演戲，訓練演員，都嚴守這一規則。什麼叫「心理過程」呢？簡單說，就是你的表演，一句話，或一個極細微的動作，都合乎情緒的發展——「心理過程」。這樣的表演才是「真」的，有生命的。「真」，不是外形的「像」；

「真」是從內心出發的，「像」是外形的模仿。我們可以比一個動作模仿得很像，但不容易把一個動作做得真。現在，我們常看到許多「像」而不「真」的表演，這種表演是外形的，「跳躍的」，（這是斯坦尼拉夫斯基所謂的Jumping Acting）不合乎心理過程的。

合乎心理過程的，表演亦必合乎因果律。你為什麼要說這句話，或做這個動作？什麼使你這樣說這樣做？——一定有其內在的心理，因果。否則，你不必說，不必做。而且，合乎心理過程的表演一定是承上啓下，氣韻生動的。現在我國的話劇較之廿年前雖然稍有進步，但仍未奠定穩固的基礎。這原因很簡單，就是我們的演員專走外形，不走內心。譬如表演一個屠戶，只知從屠戶的外形去模仿，而不知深入屠戶的內心去體驗；表演一個日兵，只知從「啤酒」「狂笑」去描摹，而不知從心理方面去刻劃；表演一個現代時髦的青年，只知道一味的抄襲西洋電影人物的外形。這都是我們的表演不容易走上體系的主要原因。

因為專走外形，所以常常「跳躍」，譬如這場戲他認為很有噱頭，可以大出風頭，便大賣氣力，做出幾個特殊的動作，或大聲疾呼幾乎嗓子叫破，其它則敷衍過去，因而整個的戲的表演便成了「虐殺」沒有一貫的氣韻。

表演為了適應舞台環境的限制，有時不能不相當的誇張，但必須有限度，決不可超越心理過程以外。現在有人表演喜劇，常為「喜」字所誤，以為「喜」便是叫人發笑，喜劇便是叫人發笑的一種東西，因之

無一處不勝使得使人好笑，無一處不加以嘲諷，結果把一個悲劇，硬硬地變成了一個鬧劇！根據George Meredith的意見，喜劇的目的在促使觀眾的反應與思維而使社會進步；假使他的理論不錯的話，我們今日舞台上的人物都應該愧死！我們給與觀眾的是些什麼！除了一些引起性感的，淺薄無聊的胡鬧，恐怕什麼都沒有！

有些演員以為博觀眾笑一定先要自己笑，於是他在舞台上做出種種怪樣，使觀眾大笑而特笑。其實要人笑，自己千萬不可笑，真正感動人的表演是使觀眾不覺得你在表演，而只感到一段精彩的人生活動，有力的，和諧的，打入每個觀眾的心靈。卓別靈是世界上成功的笑匠，我們看他在銀幕上的一舉一動是何等的嚴肅莊重！他給我們的不是浮淺的「哈哈」，而是一種淒涼的苦笑和同情！

其次，我們演員又犯着一個錯誤，以為演悲劇一定要哭，其實哭不一定感動人。我們常在中國劇院裏看到一門怪現象：就是台上的演員哭，台下的觀眾便笑，台上愈哭，台下愈笑；台下愈笑，台上愈哭，結果悲劇變成了鬧劇！

造成這些錯誤的主要原因，就是由於演員不按着心理過程表演，換句話說，就是表演不現實，與真實的生活脫了節。演員所表演的不是生活的精華，而是生活的渣滓。從前，我們很反對文明戲，覺得它是一種非人的東西，根本上談不到「藝術」，廿年前蒲伯英陳大悲諸先生在北京創辦人藝戲劇專門學校，當時學校名為「人藝」，意義深長，就培植一班推動「人」的藝術的人才，而創造真正的戲劇，代替非人的文明戲。那麼文明戲為什麼要遭人的反對呢？一言以蔽之，就是它一切的動作，對話，佈景都建築在虛偽的人生上，生活的渣滓上！

那麼我們現在的新興戲劇怎麼樣呢？若不謹慎提防，恐有重新踏入文明戲的趨勢：有些作家似乎專愛從生活的渣滓裏去尋找題材，導演愛以噱頭肉感來號召，以迎合觀眾的低級趣味，在這極低級的品味壓迫之下，演員似乎也不能不跟着噱頭墜落的道上走！這的確是中國新興戲劇

的極大危險！抗戰劇，雖然有人批評它過分的公式化，甚至認為它，但還為了一個神聖的目的——抗戰！而我們現在流行的與抗戰無關的戲劇，究竟是為了什麼呢！

據說促成這種不尋常的原因，主要的是由於一般觀眾品味的低落，也可以說是一種觀眾心理的轉變。一般人認為抗戰已經四年了，一般民眾的生活實在過分的苦悶，現在他們不需要刺激的嚴肅的，思維的戲劇來教訓他們，而他們需要的是——一種輕鬆的，不費思慮的，一種可以消遣的「玩藝」，來調劑他們的緊張生活。這從表面看來似乎不無相當的道理，但是人類的生活永遠是艱辛的，因為它永遠是奮鬥的，創造的，前進的；藝術永遠是人類生活的指南，永遠是促進社會進步的動力，所以藝術永遠是思維的，嚴肅的。我們中國現在的青年劇人應該放大眼光，不要拘泥於眼前的便利和「便宜」。我也承認抗戰以來我們藝術人的生活實在苦到了極點，但是我們一想到前線浴血的戰士，我們便忘記了，一切的艱辛，我們要忍受着當前的困難而前進！

要使中國戲劇走入「明的坦途」，我們今後只於提倡現實的寫作，現實的導演。現實的表演，以真實的生活為我們創造藝術的對象；生活就是戲劇，戲劇就是生活。我們的表演應該根據人物情緒的發展，起伏有其因果。如此，才不會有「跳躍」，「造作」，「虛偽」的現象。

不完全否認「外形」的價值，有些精練了的「形式」的確相當的美。尤其在中國戲劇裏，我們可以看到不少美的形式——即一般人所謂的程式。我們所著重的是一切外形都應該發自內心；沒有內心的燃燒，決不會有外形的火焰。郭寶女士的舞踊其所以偉大而震動了世界，就是因為

她心出發的；她先有一種詩意的幻像和熱烈的情緒在她的內心燃燒着，然後以她優美的體態表現出幽美的外形，決不像一般傳統的舞踊一味因襲外形的模仿，所以郭寶的舞踊是創造的，革命的，現實的。斯坦尼斯拉夫的演劇「體系」之所以為世界劇壇推崇，也就是因為他的理論確在「從內心出發」。反之，中國舊劇之所以日漸衰落，也正是因

體式的堆砌這裏在「外形」。

當然，表演是一種最困難的藝術。最困難的是演員在舞台上不容忽視自己，不能忘記自己則不能創造劇中的脚色。好演員扮演一個脚色不僅在外形方面很像，而更要緊的是要能够內心深入所扮演的人物。法國各演員柯格林說演員是雙重人格的人，一方面是演奏者；同時又是所演奏的樂器。演奏者雖僅一人，但樂器所彈奏出來的曲子則不止一個，而且個個不同。一件樂器可以奏出貝多芬的曲子，也可以奏莫札特瓦格勒的曲子，正如一個演員可以扮演哈姆雷特，同時也以扮演戴杜甫和西哈諾。所以一個好的演員應該創造各種「型」的脚色。老實說，現在中國有幾個演員比較機會好，常常登台表演，因此他們便傲慢的以明星自居，這正所謂「山中無老虎，猴子充大王」，其實他們所扮演的角色只有一個型，誰。就是他們自己！

關於演員的修養，我只願提醒一點：一個好的演員的成功，至少需百分之六十要靠天賦的才能，訓練只佔百分之四十。訓練中的內心修養，我覺得比現在一般人所稱的而特別注重的一「基本訓練」，更為重要。有時我頗懷疑「姿態表情」一「香表情」之類的「基本訓練」的功効。這些東西對於一個初學表演的人固然不無補益，但其效果是有所限的，假使指導不得法，并且是有害的。譬如教一個初學表演的人表演「哭」或「笑」，倘若我們還是用那些西洋書籍中抄襲來的陳腐方法教他，我認為這種訓練方法不但不能幫助他，而且會妨害他將來演技的培養。因為哭和笑是人類心裏轉的心理表現，我們決不能用固定的方式來表現它。——立定一「稍息」——雖然是軍人必修的課程，但「立定稍息」對於作戰是沒有什麼關係的。——以現在一般訓練演員的方法是應以改進的。——

我們應該著重內心的修養，多旅行，多思想，多接觸各階層的民眾，——好比什麼都重要。演員的藝術是表現人類的生沽，假使他們不深入生活，如魚鱗表，生活呢？——我們應該使他們的內心飽滿，——使之日之不暇，取之不竭，——才會有資格做一個好演員。

一九四一、七七、實於巴縣長生鄉。

本刊徵稿簡約

一、本刊歡迎：

(一) 戲劇理論及藝術研究之範圍。

(二) 翻印本。

(三) 演出及讀物評介。

(四)中國古有或西洋的戲劇資料。

(五)各地戲劇工作報導。

(六)其他一切之附戲劇之稿件。

二、來稿請轉寄濟慈並加標註。

三、翻譯稿件附原文。

四、來稿除劇本外至長請勿逾五千字（特約稿件除外）

五、來稿請註明作者真實姓名及通訊處，發表時署名由作者

自定

六、投稿經揭曉後版權歸本刊所有，事先特別約定者不在此限。

七、來稿刊載後，酌致三元至六元之稿費。

八、來稿本刊有刪改權，不願刪改者請預先聲明。

九、來稿概不退還；但預先聲明並附足郵資者不在限例。

十、來稿請寄重慶武庫街華中圖書公司戲劇崗位社編輯部收

三演劇、形象、思想

陳鯉庭

最常聽的往往最易疏忽，最根本的往往最難把握。

劇作者、演出者，他們本身是藝術家，就彷彿必然能識別什麼是藝術的了，然而却常常作出非藝術的東西來。

站在劇劇的「崗位」的工作者，就彷彿一定能把描寫抗戰的思想的主題了，然而却往往無意中掛了羊頭賣狗肉。

因之覺得戲劇工作者，似乎也應該注意到那些別的藝術早經採究了的一般的問題：即關於藝術的形象性的，以及關於它的思想性的，前者是所以藝術的根據，後者則為藝術價值之所在。

當然不能以了解一般藝術知識為已足，必須要把那些知識引用於演劇的領域，即不只要辨別藝術的形象性，思想性，而且要辨別演劇藝術的特殊形象，特殊方式，這應該是新演劇理論的重要課題。

藝術的形象性是什麼呢？

無非是說，藝術的表現與一般的表現不同，因為它並非憑藉概念，而乃憑藉形象，更

明確的說，即是並非憑藉抽象的，總括性的東西，而乃是通過具體的、個性化的東西表現的緣故。

藝術的形象性，這通過個性化的形象來表演之點，便是所謂藝術者所必具的特徵與條件吧，演劇要是藝術，當然也非例外。

然而却常常有忽視了這形象性的藝術家，在本作品裏使用着表面是形象，其實無異於於概念的東西；即通過那似乎是具體的，然而並非個性化的東西來表現。像這概念化之病，在戰時戲劇上尤為常見。

也許是因為熱情的宣傳家的緣故，常常劇作者令他的角色發表不合口吻的抗戰演詞，演員則演他腳色以沒有心裏根據的英雄動作，這些說白與動作，配合在任何人身上都一樣，顯無非是作者或演員自己的概念的表演而已。

像這樣地吧人物形象概念化，不特說不僅使形象毫無生氣，而且喪了藝術的感染力，即藝術獨特的說服力量。這彷彿是一般的藝術常識，却為我們的戲劇工作者所忽視。

且進一步，來考察戲劇藝術的特殊的形象性。

每種藝術，各有其特殊的形象種類，因為各種藝術所使用的物質材料不同，從而常偏重於構造現實之某一方面來表現的緣故，因之藝術形象，在音樂是生活之節奏與韻律，在美術是現實的形態與色調，而戲劇藝術的特殊形象，則為活的行動的人，他的姿態，語調與動作。

抗戰以來的文學作家常常兼作劇作者，他們所編劇本的共通缺點，便是脫白冗長得難於上演；這缺點的根源在那裏呢？

不啻說白冗長破壞了個性化的形象表現！恰相反，脫白所以冗長，倒常常因為是過於要表白個性：這缺點是由於我們的文學編劇者，習慣於利用活的動作這戲劇的特殊形象手段，却讓說白語詞這文學的特殊形象手段來彌補地表演了的緣故。

文學的編劇者，由於文學的教養，雖不致忽視了戲劇藝術的特殊的形象性，因之，他們雖不大犯形象概念化的錯誤，却常常發生了戲劇人物形象過於文學化的缺陷。

且略探究藝術的思想性的問題吧。藝術雖不直接灌輸我們的思想，却顯能不

無視了它的思想的意識的存在。這是因為與
，未必僅僅存在於入的概念的認知活動中，
，更切地表現於他們的趣味愛好，他們的意
志行動及發展之中，而所有這些，却正是藝術
家自己，或直捷地主觀地傳達在抒情作品中，
或間接地客觀地寓於人物故事之中的。

藝術的歷史上却有着不少無視了它的思想
性的作家，他們以藝術不直截表現思想之點為
掩護，沉溺在所謂純粹美的形象的趣味之中，
我們熟知的那些講究技巧的，形式主義的作家
，以及所謂唯美的，專寫色情的作家，在戰前
的戲劇圈內也不乏其例。

誠然「抗戰至少替我們新藝術思想解決
了」那「為藝術與為人生的相當的論爭」因為
這是一對於我們抗戰民族無甚意義了」（摘自
軍委會編「抗戰一年」）但抗戰雖已根絕了藝
術至上的殘餘，然至少在戲劇的領域中，仍存
在着另一種，忽視思想性的傾向。

也許是因為故意顧到舞台效果的緣故，抗
戰的創作者常常利用着便宜的噱頭來討好觀眾
，因之常常使我們發生這樣的感想：流行的抗
戰劇中，要是沒有了「傻蛋」「大舌頭」，要
是沒有了「溜背蛋」的綽號。「大紅鞋」的點
綴，要是沒有了和倫道士的作樂，或是噱頭打
漁之類的噱頭，所稱的表演怕很難支持觀眾的
聽了，為什麼真正表徵着「抗戰」的「思想思

」的形象是如此地稀薄而無力呢？或許是爲了
，要之，無論是唯美的，或是滑稽的噱頭
表現，不也就是在宣傳着「醉生夢死」或是「

玩物喪志」的思想麼？「情感」和思想是不可分
裂的統一，因之，何情感覺的傳達，都不能
不有着它的思想意義，有着組織思考於一定的
方面的能力；可知藝術至上者或噱頭賣弄者
，無論他們怎麼巧妙地辯護自己，根本上無非
是企圖逃脫或推諉其作品之思想的責任而已。

無視思想性的傾向，特別是在戲劇的真正
領域——導演表演的藝術上存在着。

我們的演出者，表演着，彷彿都抱着「忠
實於劇本」的信念，隱在這種信念之下的，便
是對劇本的思想意義不負責任的態度，他們常
常以爲劇的思想已經表現在劇本裏，表現在劇
本的題材情節台詞之中了，因之說到思想的問
題，彷彿都是編劇者的事，自己儘可不加顧問

記得雪勒的「威廉退爾」一戲，改編爲抗
戰「民族萬歲」演出的時候，在這民族英雄受
辱反抗的重要場面里，演出者却讓那飾日本總
督的反角，在平台裝置上走着最嚴莊威武的地
位，而我們的民族英雄就只好在台邊徘徊。成
爲那日本（英雄）的表演的陪襯角色了；可想

而知，在這裏演出者是在無意中讓那反角騎
踏雪勒的精神，把那體現於民族英雄身上的
劇底思想主題完全否定了的。

很多人會批評劇本的思想的正確與否，然
而爲什麼不見有人指摘出這種演出表演上的思
想的歪曲呢？

這是因爲一般人都誤解演出或表演，以爲
只是劇本的翻譯，所以彷彿可以不必要去導演
或演員去追究思想的責任了。

但其實演出者所再現的對象，不是這劇本
里的文學形象，而是與文學的形象相隱晦的那
演出者自身直接，察選擇了的客觀現實，可知
就在這觀察選擇上，也必然會表現着演出者的
思想，他的認識理解與態度的。

所以，真正對思想負責任的導演與演員，
是不隨意採用那些單只符合劇本所示的動向
的，任何一種實際人物的形象來表現時，他必
須選用那些最能來表現人物動向的本質與根
源的，最能表明我人類之同情，更爲深刻，更
爲明確，才能充分發揮演劇藝術的思想性。

論舞台上的

動與靜

劉念渠

一動一靜，由開場到閉幕，始終是在動靜的、而且，在開場之前，即在觀眾看見最初一個場景和首先登場的個一人物中並聽見第一句對白之前，一動一靜已經有着牠自己的動靜。在閉幕之後，描景，人物與對白已經沒有了，牠還在繼續的動靜；不過，作家祇選擇其中最必要的也是最精彩的階段，而沒有把一切都具體的表現出來，或將那可能的發展留給觀眾在想像，他不再多說了。沒有動，就沒有靜，動的適當，與正確表現，乃是戲劇家（包括作家、導演家與表演藝術家）的主要工作。戲是表現人物的生活，行為，思想與情感的，動靜當然是人物的動靜。我們可以這樣說：描取了人物的動的某一刹那，將牠作為靜的狀態，給以形象表現的藝術是繪畫與雕塑；和這相對，描取了人物的某一過程，將牠做為發展的事物，給以形象表現的藝術是戲劇。

演員——表演藝術家的基本任務是在舞台上創造一個有血有肉有生命有靈魂的活生生的人物。他或她一定得去表現人物的動，表演動的人物。這就是說，他或她，扮演的人物，無論巨細，無論顯明，無論顯晦，無論快慢，必有其自己的發展，而不是一個始終如一的形象。這發展的過程，如觀眾所看見的，乃是由一串連續着的動，相互影響着的動，綜錯繁雜的動，種種色色的動所構成的。

動，我們在實生活中所體驗的正如我們在藝術創造過程中所理解的一樣，有着外在的動和內在的動兩種，或者更確切的說，有着形體的動和心理的動兩種。牠們雖然都是可能明白區分出來的，在事實上，卻是互相關聯，互相統攝的事物。每一個形體的動，在舞台上，是用動作來表現的，

崗位上

△政治部種子劇團第一隊會赴川北工作，沿途工作地點有：

合川，武勝，南充，達安，閬中，蒼溪等處，精神極為可佩。

△永川師資訓練班第一劇社，全部演員及工作人員均係川東各學校之教師，最近由江富銀氏領導，作宣傳公演，節目有宋之的之「刑」等。因該劇團員均係教育人材，培養青年幹事之老師，故將來影響大後方劇運的開展一定很有功勞。

△福建省將發動戲劇游藝隊，即動員大批戲劇工作者，運籌無敵演劇隊赴敵後工作，在敵後梅花香下演劇，以動員淪陷區的老百姓。

△福建省出版純戲劇雜誌「抗敵劇場」一種，印刷內容頗佳。

△西安於九月間上演周彥修呂綠合著之「烽火凡音」，景象極為熱烈。

△近有人自滬來云上海小劇場運動有如雨后春筍，上海話劇觀眾日漸增多，將來或將超過電影觀眾。

△重慶現出一種純粹純粹同物「戲劇批評」，負責人為張良，內容尚佳，現已出至第四期。

△重慶最近成立一大規模之職業劇團，原定名第五十年代，現已正式定名為中華劇藝社，計長應雲衛，秘書陳白塵，演劇經費幸賴

如周然商要打開屋裏的窗子（曹禺的「雷雨」第二幕），觀眾可以清清楚楚的看見。每一個心理的動，在舞台上，是由聲音（對白）或表情來傳達的，譬如周然商要打開窗子時的心理上的煩悶，觀眾却須先聽了她的言語看了她的表情然後才領悟得到。從這裏，我們可以指明的乃是形體的動與心理的動有著不可分割的聯繫。形體的動或心理的動決定着心理的動要通過形體的動才能夠具體的表現出來。

形體的動與心理的動，那樣佔着較主要的地位呢？無疑的，是後者而不是前者。沒有心理的動為根據的形體的動常常成為一種無意義的事物，成為一種（在舞台上）多餘的事物。演員——表演藝術家在創造人物的時候，首先要追求的就是一個人物的心理的動的原因，現象與結果；而且，因為每一個動與另一個動之間是連續着的，演員——表演藝術家所追求的就是一個人物的心理的動的全部發展的線索或途徑，即全部心理過程。

心理過程，在一個優秀的劇作家創造一個人物的時候，常常是很明顯的安排下了，雖然他沒有做一個總結而詳盡的說明，却可以從字裡行間去尋到。以黃省三（曹禺的「日出」）為例吧。他是大成銀行的一個小書記，每月所發不過十塊二毛五，家庭負擔與由積勞所致的疾病使他萬分痛苦；銀行裁員，照例該他被裁，而陷入更困難的境地。劇作者從他身上寫出了現在實中「損不足以奉有餘」的一點。演員要理解這一點。但是，僅僅理解這一點還不夠，他必須更進一步，從這一具體環境中去認識這一人物的心理過程的全部狀態。黃省三辛勞工作，不過是為他人做馬牛；他恐懼着失業，終於失業；他懷了無限悲痛與萬分之一的渺茫希望去找潘月亭和李石清，所獲到的不是援助，而是永不兌現的一點同情，甚至還有卑視，連那個茶房也看不起他；他要訴苦，但是沒有人肯聽他；他要為着妻子兒女掙扎着生活下去，別人告訴他的却是跳樓自殺；終於，由掙扎而失望，由失望而絕望。這樣的心理過程，決定着他的形體的動，也決定着一個演員在扮演這個人物的時候，怎樣去表演——怎樣將心理的動用最適當的形體的動表現出來，使觀眾通過具體的形體的動看到這一人物的心理的動。——這是較單純的心理過程的一例，他比較容易把握與表現。很多時候，心理的動有着矛盾，最典型的例子是哈姆雷特（莎士比亞的「丹麥王子哈姆雷特」之悲劇）——這是一個人物。他知道了殺死自己父親篡登王位更聰佔了自己母親的仇人就是天天見面稱之為叔父的那個人，決心報仇，又為了種種原因遲遲不決，甚至放過了可以報仇的機會。這樣一個性格悲劇的主角通常被認為是複雜的，其原因乃在於這種矛盾的心理過程的發展是最錯綜的，最須注意其細微處的，顯難於捉摸的地方，倘不能確切地抓住了那複雜的動機出來的

文民負責，此外尚有研究部之組織，主任為陳維德。陣容極其整齊。

△還南七十一軍成立榮光劇團，由黃守文主持，陣容充實，最近上演「母與子」、「野火」。

△重慶將有巨型批評刊物出現，名「忠誠」。

△教育部實驗教育劇團已立成，地址在北碚。隊長閻哲吾，歷在北碚，歇馬場，青木關等地公演，工作極為緊張。

△中國萬國劇團繼「秋收」後即將繼續公演「希特勒的傑作」。

△中央攝影場中，劇團已於上月初出發，前往沿江公演，須待轟炸期過後始行返渝。

△軍委會晚會搬上演周彥之「人獸戀」，國家劇之「一齣戲」與徐昌霖之「南京板鴨」。

△教育部第二社教工作團巡迴施教，開在下月初出發，巡迴宣傳公演，地點為南京，青木關，璧山，內江，成都。

△重慶南岸海棠溪四川水泥廠職工劇團成立，工作態度異常嚴肅，最近上演龍佛四氏之「後防」，全體工人上台表演，場面異常偉大熱烈。

△時事新報曾光已復刊，由黃秋主編，劇團之作品特多，內容極佳。

△渝市各劇團現因時值夏季，均移居城外，準備迎接夏季的劇運高潮，中華劇社已公演「翰墨之「天國春秋」成績極佳。

△西安國立劇專校現聘陳伯吹氏為教務主任，前該校有遷江津之說，但現已作罷論。

△成都劇運半年來異常澎勃，大小劇團竟有數十個之多，主要的計有：成都藝術劇院，西北製片廠劇團，航委會神鷹劇團，行轅政工劇團，省府戰時工作劇團，文藝劇社，戈馬劇社，血花劇社……等。

△聞教育部將重價徵求優良之抗戰劇作，至小涵，田畝，趙越等均入教育部參加工作。

△中國萬歲劇團團長王瑞麟氏於月前返里省親，並從事埋頭寫作劇本，現因巴山霧起，即返渝親臨前綫參加劇壇上的冬爭攻勢。

△劇作家張季純，已於上月辭去西北影片公司辦公廳主任職，奔西北領導戰地演劇工作。

△上海劇藝社許幸之等，聞已飄流赴蘇北工作。

△袁牧之一直在晉東南晉西北從事紀錄電影工作，外間盛傳袁氏已遭敵人毒手一說全無實據。

△渝市盛傳趙丹在新疆被扣，在渝劇人曾一度聯名電請疆當局請求釋放。

△中萬導演馬彥祥氏現居南岸正從事創作一幕劇。

△陽翰笙氏聞最近在鄉趕寫新作「兩面人」。

△桂林歐陽予倩近寫成「忠王李秀成」一五幕劇，廣西藝術館已演出。

△西北電影公司導演賀孟斧氏已脫離西電，最近請得外匯美金二百元，購置大量外文劇本名著，賀氏擬絡續譯出，成一西洋戲劇理論譯叢，現已譯就者為西洋名著及劇作家介紹，將由本刊分期發表。

。讀。物。介。紹。

戲劇寫作教程

約翰·歐文作和孤總譯

華中國書公司出版

西洋純粹研究編劇的書籍被介紹到中國來的，真是少得使人難于記憶，雖然有人計劃着把貝克教授的編劇術全部翻譯過來，但因為一般投機的出版家對於純理論的書籍看到就搖頭，所以直到現在，關於純編劇理論的書籍我們還是很少看到，就是拿我們的戲劇工作者自己創作的純編劇論書來說吧，除了最早熊佛西的寫劇原理和最近陳白塵的戲劇創作講話外，也是寥寥無幾，因之，現在這本戲劇寫作教程的出版，是值得我們欣慰，同時也值得推薦的。

我最初讀到這篇文章是在中國電影第三期上，我當時看了的感覺，就是覺得為什麼祇是編劇二三事而不再來幾件事呢？於是感到不甚滿足，現在看到了全文，才知道那祇是全文中抽出來的幾段而已。

看完全文後，誠如譯者所介紹的一樣，感到文字極為精幹清雋，雖是一本類似講文著作淺的書，但看起來和普通教授的著作迥乎不同。這是筆者的一時長。

全文共分二十四節，分法並不機械，在第三

元代的文人演戲與戲子編劇

王進珊

明人陶九成「輟耕錄」中有一節關於歷代戲曲的演變，他說：

「唐有傳奇，宋有戲曲，金有院本雜劇，而元因之。」

同時，周密「武林舊事」，載宋官本雜劇段數多至二百八十本，藝文類聚中也有：

「續演故事，出入鬼門道。」

之句。是中國戲曲在唐宋以後，才逐漸發表；這與離騷楚辭曲的開始已近千年。

中國戲曲之遲遲發達的原因，據說：一則因為文人賤視戲曲藝術；一則因為歷代以詩賦策論取士，戲曲非但與科舉功名無關，或反在當時的社會觀點上還有門禁，所以直到異族入主中國，金元兩朝停廢科舉之際，一般文士一方面不得不拋棄策論藝術，一方面卻做了戲曲藝術，恰可以表現抱負，抒寫才思。所以也可以說，中國戲曲藝術的發展，乃是當時中國文化受了異族壓迫之後的一個重大的轉變，由廟堂文學而變作民間藝術。

無疑的，戲曲到元朝（約當十三世紀至十四紀上半）已達到全盛時期，一種用北曲和「科」「白」組成的劇雜，就是後來治中國戲曲史的人常常提到的「元曲」，歷明朝學者的統計，元曲有名的作者凡一百十餘人，作品的目錄共四百四十四種；另有無名氏的創作一百零五本。此種為後人統計，難免遺漏和錯誤；但如除誤列的明人作品，相加遺漏，元曲的作

一節裏作者就首先說明「若是在讀完一本戲創作法的小冊子以後，就希望寫戲，那就等于說在讀完創世紀後，就希望創造一個世界，一緩滑稽。」以後，作者逐一談到「毛罕及爾伯納姆會確切地說『戲劇技巧』及『作劇』兩書對於指掌成作家的，實在是有害的……一切作家最後必發覺他自己的技巧，而自己能教自己寫作。」作者又拿莎士比亞作譬，說莎士比亞是大學士生氣的地方，不在他的能寫戲劇，而是因在創編讀書的人體還沒有完成只受教育於初等小學的商人之子的工作的十分之一的能力。最後作者說大概可以斷定一個人若在他身上射出了戲劇本能的火花，就應有一件事可以阻止他成爲劇作家；而由相度的證例，也可以斷定那些縱有一切財產的與教育的人，也完全不能寫出有價值的劇本。

作者對於劇本的對話，有極詳細的意見，認爲對話固然要選擇而做樣，但也要破碎，變亂得如同真實的語言一樣。

關於劇本的景，作者說小說家可以說，「背景由勃雷克期屯的大街換至南邊的內地」而無須化費勞力與時間，而劇作家則不能這樣。作者對於劇本的結構是極端主張嚴格的，作者說如果要立一條短短的寫劇定律，我就說，劇作家應該把那些如果刪去便會遺下創痕的事物，放進他的劇本裏去。作者又說一個劇本的价值，還可以這樣試驗：如果把一場從其中

者恐不下百數十人，所作劇本恐不下五六百種，即今日所保存下來的當有一百六十餘種，可見當時已極一時之盛。

我們曉得所有元曲都不是紙上文章，根據各方面的考證，院本雜劇，大多都是曾經上演過的舞台劇本，在這里我們便發生了兩個疑問：一是它們的作者是不是都有舞台經驗？一是這些作者何以能運用那麼多繁複的曲調？

據現代所知，關漢卿所作劇曲共六十三種，王實甫十四種，馬致遠十四種，白仁甫十五種，高文秀三十四種，喬吉甫十一種，鄭光祖十九種。……關、馬、白、王、喬、鄭，世所謂元曲六大家者，雖然他們的作品未能完全傳習下來，可是他們創作曲的魄力，已可想見。像關漢卿的創作數量更有非後人可及。

關於曲調的繁複，據九成曲分調類編的數字是：黃鐘宮三十三章，正宮五十四章，仙呂宮六十一章，中呂宮七十三章，南呂宮三十九章，雙調一百三十五章。商調五十五章，越調三十八章，大石調三十五章，燕南芝庵云：

「調曲曲海，千生萬熟，三千小令，四十大曲。」

最奇怪的，元代作曲編劇的人似乎並沒有受到這種音樂繁複的曲調的限制，關於這點，我們從成吉思汗「元曲選序」裏得到一個簡單的答案，他說：

「關漢卿輩爭挾長技目見，至躬踐排

場，而傳粉墨，以爲我家生活，偶倡優即不辭者，或西晉竹林諸賢託杯酒自放之章，予不敢知。」

關漢卿號已齋叟，大都（即北平）人，太醫院尹，楊維禎「元宮詞」云：

「關漢卿遺有藥府傳，白翎飛上十三弦，大金優諫諫卿在，伊尹扶湯進劇編。」

關卿大約即指漢卿，據此漢卿似即仕於金，但不問後來是否仕于元，其後半明生活，大概僅以編劇爲生。「太和書譜」評他的詞曲，以爲「如瓊筵醉客」，又以爲「觀其詞乃可上可下之才。」實以通俗者爲多。如「謝天香」，「金線池」，「望江亭」，「玉鏡台」之類，或者未必爲出馬致遠，鄭德輝諸作者。然如「鳳凰」之結構完整，「寶蟾冤」之充滿悲劇氣氛，「單刀會」之慷慨激昂，「拜月亭」之風光滿紙，皆非專長擅長曲譜爲勝者可比。而其唱詞更白尤多口語，或即所謂「可上可下」之處。我們讀了成吉思汗的序，才曉得他是幹過舞台生活的，懂得舞台藝術的。所以才有他那豐富偉大的成就。

趙子昂論曲云：

「良家子弟所扮雜劇謂之行家生活，娼優所扮謂之戾家把戲。蓋以雜劇出於儒儒士人墨客所作，皆家良也。彼娼優豈能此。」

我們不管他們行家或戾家，從各方面都